

La fotografía y el álbum familiar.

Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar.

Dra. Rebeca Pardo Sainz

Universitat de Barcelona

Blog: <http://rebecapardo.wordpress.com/>

Fecha de conclusión de la ponencia: 21 de octubre de 2006 (La ponencia presentada es parte de mi investigación para la elaboración de una tesis doctoral titulada: *Egologías. Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Posmodernidad*).

Palabras clave: Fotografía familiar, álbum familiar, egologías, identidad, memoria, historia de la fotografía.

Resumen: La fotografía familiar ha evolucionado creando unas convenciones reconocibles internacionalmente. Estas imágenes se han conservado tradicionalmente en álbumes privados que en los últimos años han cruzado la línea del espacio público. El cambio ha estado marcado por algunos avances técnicos, por la generalización de la fotografía amateur y por una serie de acontecimientos históricos como las dos guerras mundiales.

Algunas aclaraciones previas sobre el álbum de familia

El álbum fotográfico familiar es un artefacto de invención reciente con una importante función social y familiar desde sus inicios, aunque ésta se ha visto cuestionada en los últimos años.

La fotografía familiar apareció cuando las características técnicas de la captura de imágenes permitieron exposiciones lo suficientemente breves como para poder retratar personas y se popularizó con la posibilidad de hacer copias de las imágenes¹, sobre todo con los pequeños retratos que se popularizaron en forma de *carte de visite*² a partir de 1854. Más tarde se relajaría en las poses y en las situaciones con la aparición de la fotografía de aficionados.

De este modo, comienza la necesidad de conservar y ordenar las fotografías y, como afirma Pierre-Lin Renié³: “Es con la *carte de visite* -y la *carte-album*, de formato superior- cuando nacen los álbums fotográficos privados, reagrupando los retratos de las personas cercanas, pero también aquellos de celebridades, difundidos por los grandes estudios, o incluso las reproducciones de obras de arte”.

1 Los primeros soportes y métodos fotográficos fueron positivos directos de los que no se podían hacer copias y que, además, se entregaban dentro de estuches de madera, como era el caso del daguerrotipo. La posibilidad de hacer copias fotográficas llega hacia 1839 con el calotipo, un método de Henry Fox Talbot en el que se obtenía ya un negativo a partir del cual se podían hacer varios positivos. En la página web de City Gallery se comenta que los fotógrafos comenzaron a ofrecer servicios de copia de imágenes anteriores en los 1860s-1870s: “The ‘wetplate’ negative contributed greatly to the increase in copying over the daguerrotype, which required making a photograph of the original photograph (rephotographing) the original for each copy. Family members frequently had photographs copied to give to “new” members of the family as it expanded through births and marriages”. <http://www.city-gallery.com/?q=node/8>, visitado por última vez 27/11/2006.

2 Generalmente se emplea el nombre en francés, que traducido al castellano sería “tarjeta de visita”. En 1854 llega a París André-Adolphe Disdéri con unas fotografías en formato del tamaño de una tarjeta de visita. Con una máquina de su invención provista de cuatro objetivos obtiene una serie de 8 fotografías que luego son recortadas y montadas sobre cartón, aunque las tarjetas de visita no fueron invención suya ya que las había copiado del fotógrafo marsellés Dodéro que ya en 1851 ofrecía tarjetas de visita en las que había pegado una fotografía. Datos extraídos del libro *Historia de la Fotografía*, Marie-Loup Sougez, Cuadernos Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1999. Página 148.

3 Renié, Pierre-Lin. 1850-1870 Aux origines de la photographie de famille, texto incluido en *L’Album de famille. Almanach des modes*, editado por Catherine Ormen-Corpet, Éditions Hazans, Paris, 1999, pg. 12. Cita original: “C’est avec la carte de visite- et la carte-album, de format supérieur- que naissent les albums photographiques privés, regroupant les portraits des proches, mais aussi ceux des célébrités, diffusés par les grans studios, ou encore des reproductions d’œuvres d’art”.

Con el intercambio de estas imágenes comienzan a crearse colecciones y, como dice Marie-Loup Sougez en su Historia de la Fotografía⁴: “estas imágenes reducidas pronto se conservarán en los álbumes que aparecen alrededor de 1860”.

Pero los álbumes no aparecieron de la nada: previamente encontramos antecedentes en las personas que pegaban los papeles salados⁵ en libros con páginas en blanco y hemos de tener también en cuenta que las primeras publicaciones o libros de fotografía fueron, en realidad, precursores directos de los álbumes como el Pencil of Nature de Talbot (1844-1846) o las primeras tiradas comerciales de albúminas que salieron de la Imprimerie Photographique fundada en 1851 y que, según comenta Marie-Loup Sougez en su Historia de la Fotografía⁶: “se reunían en álbumes que tuvieron gran aceptación”.

Así, el coleccionismo de imágenes ha estado vinculado desde su nacimiento al álbum, artefacto que los fotógrafos profesionales vendían ya compuesto y que seguramente sus clientes copiaron como modelo de organización y exposición de sus imágenes.

En la página web de City Gallery, en la parte de librería⁷, se apunta que no fue hasta la primavera de 1862 cuando el furor de las carte de visite hizo que los primeros álbumes de fotos comerciales comenzaran a producirse porque la clase media tenía acceso desde 1840 a la fotografía haciendo de los retratos pequeños algo moderno y se especifica: “La introducción de la Cabinet Card⁸ fue la responsable del fallecimiento temporal del álbum de fotos (que nació comercialmente con la Carte de Visite) y aceleró la introducción del retoque. (...) Los soportes pequeños y marcos fotográficos para la mesa reemplazaron el pesado álbum de fotos. Los fabricantes respondieron produciendo

4 Historia de la Fotografía, Marie-Loup Sougez, Cuadernos Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1999. Página 120.

5 Papel salado: Uno de los procesos pioneros de la fotografía usado por Talbot desde 1841, según recoge Publio López Mondéjar en 150 años de Fotografía en España. Ed. Lundberg. Barcelona, 1999. 3ª Edición. Pg. 293.

6 Historia de la Fotografía, Marie-Loup Sougez, Cuadernos Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1999. Página 120.

7 http://www.city-gallery.com/books/family_photo.html Visitado por última vez el 27/11/2006

8 La Cabinet Card es una versión de mayor tamaño de la Carte de Visite. Como ella consiste en papel fotográfico montado sobre una tarjeta fabricada en tamaño estándar.

álbumes con páginas principalmente para Cabinet Cards (con unas pocas páginas en la parte posterior reservadas para las viejas Carte de visite familiares) pero el álbum de fotos no vio un resurgimiento hasta la era del álbum de recortes”⁹. Sin embargo, no creo que se pueda acotar tanto el nacimiento de un artefacto que, como ya hemos visto, surge a partir de la evolución y adecuación de otros objetos. Me parece más acertada la opción de Frizot, con quien coinciden todos los expertos que he tenido la posibilidad de leer hasta el momento, dejando la fecha más abierta: inicios de la década de 1860.

Jean Sagne¹⁰ puntualiza al hablar de la aparición de estos álbumes lo que podría haber sido la clave del éxito de este modelo aceptado internacionalmente: “En un tiempo en el que el desarrollo económico parecía poner en peligro el tejido social y la estructura de la familia, el álbum fue visto como un método de asegurar cohesión, un objeto simbólico que salvaguardaba los lazos emocionales y las relaciones sociales”.

Michel Frizot¹¹, sin embargo, apunta también la aparición del fotógrafo amateur a partir de 1890 como punto de partida del álbum de familia. Según Frizot, el fotógrafo amateur trae consigo un nuevo tipo de imagen y comunicación que sería el punto de partida del álbum de fotografías familiares, treinta años después de la fecha que hemos propuesto anteriormente.

Para Frizot es un error ver en álbum de familia una continuación del álbum de tarjetas de visita del Segundo Imperio¹² ya que el nuevo álbum intenta presentar, ordenar y preservar fotografías que la gente toma por sí misma, mientras que las tarjetas de visita

9 Cita original: “The introduction of the cabinet card was responsible for the temporary demise of the photograph album (which came into existence commercially with the carte de visite) and hastened the introduction of retouching. Photographers began hiring artists to alter photographs (by touching up the negative before making the print) to hide facial defects revealed by the new format. Small stands and photograph frames for the table top replaced the heavy photograph album. Manufacturers did respond by producing albums with pages primarily for cabinet cards (with a few pages in the back reserved for old family cartes de visite) but the photograph album did not see a revival until the scrapbook era”. <http://www.city-gallery.com/?q=node/9> Visitado por última vez el 27/11/2006

10 Sagne, Jean. The photograph album, texto incluido en A new history of photography, editado por Michel Frizot, Könemann, Köln, 1998, pg. 120.

11 Dossier: The universal album, Michel Frizot, incluido en A new history of photography, editado por Michel Frizot, Könemann, Köln, 1998, pg. 679.

12 Género que perduró hasta la Primera Guerra Mundial y que reunió retratos realizados en estudio

eran tomadas por fotógrafos profesionales y tenían unas características técnicas, estéticas y de relevancia del sujeto fotografiado diferentes.

Aunque coincido con Michel Frizot en que hay una serie de claras diferencias entre una colección de tarjetas de visita y una colección de fotografías familiares, difiero con él porque considero el álbum como un modelo organizativo de dichas colecciones fotográficas. Decir que ambos álbumes no tienen características comunes sería como afirmar que la pluma no tiene nada que ver con el bolígrafo porque sus características técnicas son diferentes.

Por lo tanto, analizándolo como modelo, no podemos negar como antecedentes los modelos preexistentes de álbum de tarjetas de visita que obviamente fueron la referencia de quienes lo crearon. Incluso me atrevería a dar un paso más y afirmar que quizás los poseedores de las primeras tarjetas de visita al adquirirlas compraban con ellas un poco del glamour y del status social que tenían los primeros retratos de estudio de reyes y personajes importantes. Por lo tanto, cuando se empezaron a coleccionar tarjetas de familiares y conocidos se copió el álbum en el que se conservaban los primeros “cromos” o estampas de la realeza y de la nobleza. El paso siguiente, el de convertir a la familia en una institución importante fue simple. Al nacer el álbum de familia, como modelo tenía ya una fuerza histórica a la que no supo o no quiso sustraerse.

Tampoco estoy de acuerdo con Frizot en que la noción de un álbum organizado sobreviviría escasamente a la popularización de la fotografía personal en los años 60. Nuevamente, la manera de hacer fotografías ha cambiado y esto se refleja en una serie de características como la proliferación de fotografías, la inmediatez de las mismas, la aparición de nuevos entornos y nuevas situaciones fotografiadas, pero esto no implica un cambio en el modelo utilizado para ordenar y estructurar esas imágenes aunque a éste se unan otros álbumes de viajes, comuniones o bodas... ni siquiera creo que haya

una ruptura real del concepto de álbum familiar en los modelos informáticos o cibernéticos que se nos ofrecen en la actualidad.

Es curioso como se ha trasladado el modelo a la pantalla del ordenador sin apenas revisión ni adecuación al medio. Si visitamos el ciber-álbum¹³ de [Una familia del siglo XX](#), nos encontraremos sorprendentemente con unas imágenes en la pantalla que responden a lo que sería un álbum familiar en el soporte tradicional de hojas de alto gramaje con fotografías encima, ordenadas cronológicamente, con indicaciones de nombres y fechas. Pese a que Frizot señala este modelo como obsoleto en los años 60, esta página web fue creada en el 2000 calcando no sólo el modelo sino el artefacto clásico en internet¹⁴.

Otra cuestión pendiente es si no va siendo necesaria una actualización o revisión de dicho modelo ya que, como dice N. R. Hanson¹⁵ los modelos son sólo “un modo de presentar las estructuras que posiblemente tengan las materias”. Sin embargo, aunque puedan existir infinitos modelos aplicables, como recoge Joseph M. Martí Font en su libro *Introducció a la metodologia del disseny*¹⁶, seguimos utilizando un modelo preestablecido por una serie de motivos que Edward De Bono enumera: porque en el proceso comunicativo es más fácil explicar una situación si me sirvo de un modelo que si he de crear uno específico, porque en la interpretación del mundo exterior la opción más fácil es siempre la del modelo preestablecido, y en tercer lugar porque en el reconocimiento de situaciones se puede establecer el modelo a partir de uno o de pocos datos, lo que constituye normalmente un modelo arquetípico.

13 Página web: <http://www.album-famille.net/>

14 Resulta especialmente sorprendente la falta de innovación sobre todo tratándose de la página web creada por un profesional que pretende captarnos como clientes para crear nuestros álbumes de familia en la red.

15 Norwood Russel Hanson, *Observación y explicación. Guía de la filosofía de la ciencia*. Alianza Ed. Madrid 1977. Página 62.

16 *Introducció a la metodologia del disseny*, Josep M. Martí Font, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999. Pg. 210.

El álbum de familia, como modelo preestablecido, es probablemente un modo no excesivamente interesante de interpretar una realidad pero es también una realidad ineludible en la práctica cotidiana y por lo tanto se ha de tener en cuenta para ser conscientes de su influencia en la actividad proyectual, por ejemplo en Internet, o de su colisión frontal con los recuerdos de algunos artistas provocando una revisión del pasado por medio de la imagen y la recopilación de otras huellas que ayuden a complementar los recuerdos.

Cambios técnicos... cambios estéticos

Como bien indica Michel Frizot, con la evolución técnica de la fotografía se han cambiado algunas maneras de fotografiar y, sobre todo, se ha democratizado el medio poniéndolo al alcance de los aficionados. Las evoluciones técnicas del medio fotográfico se han traducido en cambios en las poses, las actitudes y los entornos de las fotografías de familia, pero también en el volumen de las imágenes a tener en cuenta... lo que ha traído consigo que ya no haya un solo álbum de familia sino que a éste se unan una serie de álbumes que responden al mismo modelo organizativo pero cuyo contenido se especializa en ámbitos específicos de la vida familiar, como los viajes.

Las fotografías, dice Williams¹⁷, “pueden ser consideradas artefactos culturales porque documentan los eventos de la vida familiar”. Podemos también en este punto diferir con Frizot al analizar la fotografía como artefacto y analizar el modelo de proceso creativo que subyace detrás de cada toma, incluso de las de los fotógrafos aficionados (muy marcados por las antiguas fotografías de estudio, aunque sea inconscientemente).

17 Williams, Charles. The Meaning of Family Photographs. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> Visitado por última vez el 27/11/2006.

Sin embargo, tanto el fotógrafo profesional como el artista que trabaja con imágenes son capaces de reelaborar el modelo y hacer propuestas nuevas. Este sería un motivo más para afirmar que el álbum de familia no murió en los sesenta por los cambios técnicos en la fotografía ya que se puede seguir respondiendo a un modelo del siglo XIX con cámaras digitales, como se puede hacer caligrafía antigua con pluma estilográfica. El modelo puede sobrevivir a los avances técnicos, sobre todo si está tan asumido como éste.

Cuando aparecieron nuevas cámaras que permitían a cualquiera hacer fotografías, los álbumes familiares comenzaron a popularizarse y a hacerse cada vez más voluminosos. Con la fotografía digital e internet, las posibilidades del álbum familiar son ilimitadas... aunque ahora el soporte sea informático.

Pero llegados a este punto puede ser curioso repasar cómo ha ido evolucionando la fotografía de familia porque quizás descubramos que algunas de las poses que siguen vigentes nacieron por una serie de condicionantes técnicos hace ya algunos años.

Historia de la fotografía familiar

Los antecedentes históricos de la fotografía familiar debemos buscarlos en la pintura, los retratos de personajes y grupos familiares que sólo estaban al alcance de los miembros de las familias de clase alta.

Con el daguerrotipo¹⁸ se amplió el grupo social de personas que podían obtener un retrato que, como dice Charles Williams¹⁹ solía ser: “normalmente en ocasiones

¹⁸ Procedimiento oficialmente divulgado por Daguerre en 1839. El tiempo de exposición inicial llegaba a ser de más de una hora, pero pronto se redujeron los tiempos hasta hacerlo adecuado para la realización de retratos. , según recoge Publio López Mondéjar en 150 años de Fotografía en España. Ed. Lundwerg. Barcelona, 1999. 3ª Edición. Pg. 291.

¹⁹ Williams, Charles. The Meaning of Family Photographs. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> Visitado por última vez el 27/11/2006.

especiales como bodas donde se observaba una atmósfera seria y dignificante. La respetada naturaleza de la fotografía, la elegancia de los muebles del estudio y el pensamiento de que se estaba creando una imagen permanente provocaba una atmósfera tensa y los retratos resultaban rígidos porque la velocidad de la película era relativamente lenta, exposiciones muy largas se hacían necesarias lo que requería que los retratados permanecieran quietos por largos periodos de tiempo”.

El retrato fotográfico, en sus inicios, se realizaba en el estudio del fotógrafo²⁰ (algunos eran estudios de pintores acondicionados para el nuevo negocio) y los largos tiempos de exposición obligaron a emplear unos aparatos rígidos para impedir que el fotografiado se moviera durante el tiempo de exposición. Esto provocaba una severidad en los retratos y una rigidez en las posturas que restaba naturalidad a los retratos, aunque los investía de cierta nobleza o elegancia. Los rostros serios, los modelos sentados o apoyados de manera que pudieran mantener la postura... son algunas de las características generales de estos primeros retratos.

Aunque con los años se va haciendo más frecuente, el retrato fotográfico no estaba al alcance de todos y tampoco era normal que una persona se hiciera varios retratos a lo largo de su vida. Por este motivo hubo un tiempo en el que se fotografiaba a personas muertas²¹, especialmente niños, para tener un recuerdo de ellos²².

20 Cuando aparece la fotografía, muchos pintores de la época (sobre todo miniaturistas) se reconvirtieron en fotógrafos por cuestiones económicas y por intereses estéticos. Por lo tanto, el retrato fotográfico tuvo desde sus inicios unas raíces pictóricas importantes por los referentes culturales tanto de los fotógrafos como de los fotografiados. Por otro lado, las complicaciones técnicas del medio en sus inicios convirtieron a la fotografía en una cuestión técnica compleja que estaba únicamente en manos de profesionales o de personas con un alto nivel educativo y económico (el equipo era costoso y se necesitaba saber leer y poder realizar unas operaciones matemáticas básicas para poder emulsionar los soportes, revelar las placas o positivar las imágenes)

21 Esta costumbre del siglo XIX, que apenas sobrevivió al nacimiento del siglo XX, nos puede parecer un tanto morbosa y se recoge como elemento casi de terror en una película como *Los Otros* (Los Otros, 2001 España, USA; Director: Alejandro Amenábar). Sin embargo, hemos de contextualizar estas fotografías en una época en la que una familia normal tenía muy pocas fotografías y generalmente se tomaban en el estudio de un fotógrafo y no aparecían apenas bebés en ellas porque en tiempos de exposición largos aparecían movidos. Hasta la llegada de la fotografía de aficionados, sólo se retrataban las familias de nivel socio-económico alto o medio-alto, y lo hacían en los acontecimientos especiales como las bodas o cuando algún miembro de la familia se marchaba lejos o regresaba después de mucho tiempo. Por lo tanto, muchas personas en aquellos años se morían sin que quedara ninguna imagen de ellos, especialmente los niños (recordemos que eran épocas de una alta mortandad infantil).

22 En esta misma época se realizaban exvotos fotográficos en los que se recreaban enfermedades o accidentes y que se conservan en ermitas o santuarios.

Por lo tanto, lo que a nuestros ojos pudiera parecer como una costumbre un tanto macabra, Publio López Mondéjar²³ lo justifica porque: “ese deseo de poseer el pasado, tanto de uno mismo como el de las personas que nos son próximas o queridas, potenció esta industria en unos años en que no todo el mundo había tenido ocasión de retratarse antes del último viaje”.

Hoy en día, acostumbrados a la proliferación de imágenes desde el nacimiento de los bebés, esta antigua costumbre ha desaparecido y se ha reforzado más el modelo de familia feliz y unida dentro de la tradición del álbum fotográfico, que ha sufrido también otras “modernizaciones”.

Charles Williams²⁴ recoge los cambios que el impresionismo introdujo en la pintura en la segunda mitad del siglo XIX con retratos de gente común en situaciones normales y añade que cambios similares se produjeron en la fotografía a principios del siglo XX. En esta época los fotógrafos comenzaron a hacer fotografías en la calle, normalmente en lugares turísticos aunque también hubo fotógrafos ambulantes que pasaban por los pueblos. Esto hizo que las poses y la apariencia de los retratados fuera más relajada e informal al mismo tiempo que el fondo de la imagen cobra importancia. Dice Williams²⁵ que entre 1920 y 1940 los álbumes incluían ya fotografías de estudio y tomas de vacaciones.

Así, será a finales del s. XIX cuando la fotografía dé un paso de gigante que hará posible realmente la aparición de la fotografía de aficionados a principios del s. XX gracias a la simplificación de los procesos fotográficos, a la reducción de tamaño de las cámaras, a la aparición de los carretes fotográficos, de las cámaras que se podían cargar

23 Publio López Mondéjar, 150 años de Fotografía en España. Ed. Lundberg. Barcelona, 1999. 3ª Edición. Pg. 70-71.

24 Charles Williams, The meaning of Family Photographs: <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> Visitado por última vez el 27 de octubre de 2006.

25 Ibid.

a plena luz del día y, en general, a toda la campaña realizada por George Eastman con la empresa Kodak.

El s. XIX da paso al XX con negativos de gelatino-bromuro en carrete, cámaras fotográficas de manejo más simple y un sistema comercial por el que Kodak recogía los negativos para revelarlos y positivar las fotografías diciendo a sus clientes: “Usted apriete el botón y nosotros haremos el resto”. Ya no era necesario saber leer, ni poder hacer recetas químicas ni emulsionar papeles, ni realizar el revelado ni el positivado. En este momento comienza el verdadero mercado de aficionados, aunque tardará aún algunas décadas en popularizarse el uso de cámaras fotográficas por motivos económicos y de una situación social complicada: el mundo en estos años se convulsiona por dos guerras mundiales, varias guerras civiles y algunos dictadores que cierran fronteras impidiendo la llegada de las nuevas tecnologías fotográficas.

Estas dificultades para ampliar el mercado de material fotográfico se pueden seguir desde la misma publicidad, donde se potencia la necesidad de immortalizar los momentos familiares incluso en las épocas más difíciles (de esto es un gran ejemplo la campaña de Kodak de la primera mitad del s. XX²⁶).

Con la “democratización” de la fotografía, la gente comenzó a acostumbrarse a fotografiar y a ser fotografiada, con lo que las poses se liberaron y aparecieron situaciones para fotografiar que antes eran impensables como las vacaciones o las reuniones familiares. Pero, como recoge Charles Williams²⁷ “la ausencia de necesidad de experiencia técnica estaba contrabalanceada por una falta de control creativo”. A esto hay que sumar que aunque la posibilidad técnica de fotografiar algo exista, también se

²⁶ George Eastman House, International Museum of Photography and Film tiene un espacio en su página web donde pueden consultarse algunos de sus anuncios antiguos: <http://www.eastmanhouse.org/inc/collections/Kodak-collection.php>

Una parte de estas campañas de publicidad, dirigidas especialmente a mujeres, se pueden encontrar en <http://www.kodakgirl.com/kodakgirlsframe.htm>

²⁷ Cita tomada de The meaning of Family Photographs, escrito por Charles Williams: <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>
Visitado por última vez el 21 de octubre de 2006.

dan otros condicionantes que hacen algunas tomas impensables. En palabras de Williams²⁸: “se desarrolló un proceso social no planeado que estableció qué aspectos de la vida comunitaria era apropiado fotografiar. (...) limitaciones sociales y éticas en esta materia se mantienen. Discusiones, peleas, enfermedades, muerte y sexo están raramente documentadas en fotografía”. Es decir, que la evolución de la fotografía y sus condicionantes sociales y culturales desarrollaron un modelo de lo fotográficamente aceptable que permanece casi inalterado en la actualidad. Por mucho que se relajaran las poses y se tuviera la posibilidad de hacer fotografías “más naturales”, la misma esencia de la fotografía familiar ha impuesto siempre la necesidad de la apariencia feliz, de la sonrisa omnipresente y de los grupos unidos para “salir en la foto”.

En su libro *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Patricia Holland²⁹ dice que “las sonrisas compulsivas en las tomas de hoy insisten en la exclusiva reivindicación de que el grupo familiar provee de relaciones satisfactorias y duraderas, como la calmada dignidad de las primeras fotografías enfatizaban la formalidad de los lazos familiares”.

Fotografía y álbum familiar: estrechamente vinculados

Señala Michel Frizot que, entre 1890 y 1950, el amateur tomaba fotografías con la idea de su destino final en mente (el álbum de familia) por lo que las imágenes resultaban muy estandarizadas para que al ser alineadas en hojas formaran más o menos un conjunto coherente. Esto viene a demostrar la fuerza del álbum como modelo asumido por la sociedad hasta el punto de convertirse en un motivo para hacer fotos.

²⁸ Ibid.

²⁹ Cita tomada de *The Meaning of Family Photographs*, escrito por Charles Williams. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>

El amateur no parte de la base de generar unas imágenes familiares que posteriormente serán organizadas de un modo adecuado a las características de la colección o del medio en el que se quiera conservar (papel, digital, cuadros en las paredes...), sino que toma desde el principio el “encargo” de rellenar un álbum en el que las imágenes irán colocadas en hojas por orden cronológico y que debe recoger todos los acontecimientos y miembros importantes de la familia... aunque no haya hojas físicas y la presentación final se haga en internet.

Recoge también Frizot que el layout o el trabajo gráfico son “partes de una elección, una atmósfera, el verdadero espíritu de los álbumes, alguno de los cuales están realizados de acuerdo a normas formales estrictas”. Yo diría más bien que lo frecuente es realmente que respondan a normas formales muy estrictas que terminan marcando todo el proceso, incluyendo la misma toma de las imágenes.

El modelo, por lo tanto, marca desde el principio el trabajo no sólo del autor de las imágenes sino también del organizador del álbum, ambos generalmente miembros de la misma familia. Por este motivo resulta tan curioso que no haya realmente diferencias creativas entre los álbumes organizados por amateurs y los de profesionales, aunque sí que existan unas diferencias técnicas y compositivas en las fotografías de unos y otros. Las diferencias las marca no la originalidad sino el gusto o la habilidad del fotógrafo y del “editor” debido al ya señalado error metodológico convertido ya en mal endémico.

Como dice Josep M. Martí Font³⁰ hablando de los modelos de análisis de correlación de componentes internos y la forma externa de los artefactos: “su ordenación genera tendencias formales que se constituyen en las formas estándar del artefacto y que adquieren un estatuto psicológico y sociológico muy importante al margen de su eficacia y uso. La fijación formal es tan potente que resulta muy difícil la sustitución

30 Introducció a la metodologia del disseny, Josep M. Martí Font, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999. Pg. 236.

por otros tratamientos formales”. Creo que esto explica a la perfección lo que sucede con la forma y la apariencia del álbum de familia.

Fotografía documental y fotografía familiar: una historia en paralelo

El álbum nace en un momento en el que el material fotográfico era escaso y pertenecía a un ámbito profesional, por lo que se elabora en base a unas directrices muy concretas que lo hacen un modelo muy adecuado para la época y el artefacto en cuestión. Sin embargo, más de un siglo después, la fotografía se ha democratizado hasta niveles impensables en sus primeros años y las fotografías (al igual que el concepto de familia) han evolucionado posibilitando una documentación exhaustiva de la vida de una persona (cosa que antes era económica y técnicamente imposible). A esto hay que añadir una serie de hechos históricos y culturales que han hecho que el modelo de álbum familiar haya resultado ser un fiasco en cuanto “tesorero” de la memoria familiar. Cuando nace el modelo de álbum de familia, la fotografía daba también sus primeros pasos dentro del ámbito de la documentación. A finales del s. XIX Galton y Bertillon intentan completar una tipología del criminal por medio del archivo policial y Eugène Atget se convierte en un pionero del archivo fotográfico al inventariar el París de inicios de s. XX.

Por lo tanto, el fotógrafo amateur no hace otra cosa con las fotografías familiares que lo que hacen los profesionales con otros temas: documentar. La diferencia es que en la fotografía familiar el afán no es tanto retratar la realidad como crear la imagen del ideal personal y familiar que desearía tener en realidad.

El interés por la fotografía documental continúa y en la Alemania pre-nazi, mientras surge la Nueva Objetividad, Auguste Sander documenta los tipos sociales y profesionales de la República de Weimar y publica un libro con unas sesenta fotografías

titulado *Antlitz der Zeit* (El rostro de nuestro tiempo) en 1929. En EE.UU., en la misma época (años 1920-1930), está en auge el documental social que saca a la luz fotografías de familias en momentos duros de la mano de los fotógrafos de la FSA³¹.

Poco después, en 1955, tenía lugar en el MOMA de Nueva York una exposición importante para el tema que tratamos: *The Family of Man*³². Edward J. Steichen, un fotógrafo americano de origen luxemburgués, concibe la idea de la exposición³³ en 1951, pero ésta no se inaugura hasta unos años más tarde. Tras las vivencias de pobreza, dolor y violencia de la guerra, Steichen quiere reunir en un proyecto las singularidades de la vida humana junto con sus analogías: nada mejor para conseguir esto que mostrar imágenes de familias de todo el mundo. Esta exposición estuvo recorriendo varios países³⁴ hasta 1966 y marcó la historia de la fotografía.

Quizás lo sucedido en los años posteriores con la fotografía familiar se deba en gran parte a la labor de los fotógrafos de la FSA y a esta exposición: con estos dos proyectos las fotografías familiares cruzaron la puerta de lo privado a lo público, convirtiendo en iconos internacionales o en arte la imagen de familias desconocidas y la vida cotidiana de personas anónimas.

También en los años 50, en Alemania, Bernd y Hilla Becher comienzan a hacer una documentación fotográfica de edificios industriales abandonados que en su primera exposición pensaron llamar “fotografía objetiva” para marcar su postura frente al

31 FSA: Farm Security Administration. Uno de los fotógrafos de este proyecto fue Dorothea Lange con una fotografía que se ha convertido prácticamente en un icono de su tiempo: *Migrant Mother* (1936).

32 *Family of Man*: La familia humana. En ella participan 60 fotógrafos de la talla de Diane Arbus, Gary Winogrand, Hill Owens o William Eggleston.
http://www.cna.public.lu/2_PHOTO/2_4_The_Family_of_Man/

33 La idea de la exposición, al parecer, tuvo su origen en la juventud de Steichen y las enseñanzas de su madre sobre el respeto y la tolerancia a las minorías. Estas ideas evolucionaron con la fuerte influencia de la participación de Steichen en las dos Guerras Mundiales, la Gran Depresión norteamericana y su experiencia en la Guerra de Corea.

34 Algunos de los países recorridos: EE.UU., Alemania, Francia, Italia, Suecia, Dinamarca, México, India, África del Sur, Zimbawe, Australia, Austria, Japón, Polonia, Luxemburgo, Egipto y Rusia.

movimiento *Subjektive fotografie*³⁵ encabezado por Otto Steinert. El trabajo de los Becher posteriormente influye, sobre todo en los 90, en la redefinición del papel de la fotografía en el arte y tiene un valor importante en la introducción del archivo fotográfico dentro del arte de los últimos años.

Mientras los expertos de todo el mundo debatían sobre si la naturaleza de la fotografía era el fotoperiodismo o el arte, la fotografía familiar seguía su andadura al margen de toda reflexión filosófica o cultural. Sin embargo, tras las convulsiones del mundo en la primera mitad del s. XX, otros artistas necesitan encontrar nuevamente sentido a la humanidad y a su propia existencia.

A finales de los 60 es el momento en el que comienzan a aparecer las primeras obras³⁶, como las de Anna Oppermann, de lo que el crítico alemán Günther Metken³⁷ ha calificado como *Spurensicherung*³⁸ y será el momento en el que se dan a conocer artistas como Diane Arbus³⁹ o Jonas Mekas⁴⁰, que comienzan a trabajar con imágenes cotidianas o familiares propias o ajenas rompiendo con los cánones clásicos de familia feliz.

35 Fotografía Subjetiva: movimiento encabezado por Otto Steinert, director de la escuela Folwangschnule de Essen en contestación a la Nueva Objetividad. Estuvo vigente durante un par de décadas y se basaba en las enseñanzas que se hacían en la mencionada escuela: reencuadre, punto de vista diferente y cualquier recurso que incentivara la creatividad y marcara la diferencia con la fotografía amateur.

36 Douglas Huebler comienza a trabajar en sus series *Piezas de Lugar*, *Piezas de duración* o *Piezas Variables*. Un año más tarde comienza *Mirror-Ensemble, work in progress* de Anna Oppermann.

37 Al no poder acceder a los textos originales de Günther Metken porque no se han traducido del alemán a otros idiomas, aparte de algunos textos encontrados en internet, la referencia que sigo en este tema es la que hace Manfred Schneckenburger en *Escultura / El delta de la contemporaneidad / Huellas de la Memoria*, que aparece en el libro *ARTE del s. XX*, Editado por Ingo F. Walther, Editorial Taschen, Köln 2001. Pg. 567-570.

38 “El término ha sido traducido al castellano como “Coleccionistas de huellas” y se refiere a un grupo de artistas que, a partir de los años 70 reúne en vitrinas, instalaciones o “ensambles” objetos como ropas, fotografías, utensilios caseros o dibujos, con la aparente objetividad de un inventario tratando temas relativos a la identidad o a la falta de ella.

39 En 1967 se da a conocer con *New Sensation*. Diane Arbus (14 de marzo de 1923 – 26 de julio de 1971) fue una fotógrafa norteamericana conocida especialmente por sus retratos de personas marginales y de familias disfuncionales.

40 En 1969 comienza su obra *Diaries, notebooks & sketches*. Jonas Mekas es un director de cine lituano, nacido el 23 de diciembre de 1922 en *Semeniškiai*. También ha ejercido como escritor y curador, además de ser considerado como el padre del cine norteamericano de vanguardia. Fue el fundador del *Anthology Film Archives*, *The Film Makers Cooperative* y del *Film Culture magazine*, y estuvo unido a artistas como Andy Warhol, Nico, Yoko Ono, John Lennon o George Maciunas. Durante la II Guerra Mundial estuvo en campos de refugiados antes de emigrar a los EE.UU. con su hermano en 1949. Aunque tiene otros trabajos narrativos, es especialmente conocido por sus diarios filmados y sus películas diarias, como *Walden* (1969), *Lost, Lost, Lost* (1975), *Reminiscences of a Voyage to Lithuania* (1972) y *Zefiro Toma* (1992). En el 2001, realizó un diario filmado de 5 horas titulado *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, creado a partir de un archivo de 50 años de grabaciones de su vida. Comenzando en otoño de 2006, Mekas planea filmar 365 videos cortos para Apple Computer's Video iPod, colgando uno al día en su website.

Los 70 comienzan con los trabajos sobre la identidad y el anonimato a partir de archivos fotográficos, a veces familiares, de Christian Boltanski, Friedl Kubelka, Nikolaus Lang y Lucas Samaras. En 1974 la fotógrafa Elsa Dorfman realiza un trabajo con fotografías domésticas de sus amigos y familiares en *Elsa's Housebook: A woman's photojournal* y Martin Scorsese deconstruye sus recuerdos en casa con sus padres en *Italianamerican*, mientras en Nueva York y Bruselas tienen lugar las exposiciones de *Narrative Art*, que sumadas a la de *Story* del año anterior darán nombre al Arte Narrativo o Story Art que abrirá camino para desmontar los recuerdos encerrados en las imágenes familiares en una serie de proyectos artísticos a los que propongo llamar Egologías⁴¹.

Los últimos años: la necesidad de revisar el modelo

Por lo tanto, en los años 70 tenemos ya todos los elementos necesarios para la aparición de un nuevo movimiento artístico que se desarrollará en las décadas posteriores y se basará en las fotografías y los álbumes familiares para hacer una especie de arqueología personal artística.

El problema que origina la necesidad de estos trabajos es la constatación de que la memoria familiar, y la respuesta a la pregunta sobre cuáles han sido realmente las vivencias de una persona, no está en la fotografía ni en el álbum familiar clásico. Ambas cosas están tan encorsetadas por las convenciones sociales y se han esforzado tanto por conseguir una apariencia perfecta de modelo de vida y familia feliz que no sirven para personalizar las propias experiencias. Llegado el momento en que el álbum es heredado

⁴¹ Obras que comparten una búsqueda de la propia identidad a través de la reorganización y deconstrucción de los álbumes y los vídeos familiares, un estilo fresco y la presencia de comentarios personales del autor. Además, los artistas tienen en común que todos han sufrido algún tipo de alienación por motivos de salud, de pérdida de algún familiar tras una larga enfermedad o por un desplazamiento geográfico que los ha arrancado de sus orígenes. Estamos frente a la experiencia del propio yo filtrada por el entorno familiar o amistoso, en un intento de vaciarse de convenciones sociales y reconocer, en esencia, lo que ha sido y es la propia existencia. Para más información, ver las actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz, 4-6 de diciembre de 2005. Pg.217-226.

por una persona que no ha estado presente en la toma de las fotografías o que no ha conocido personalmente a los personajes fotografiados... el afortunado descendiente de todos los rostros sonrientes de esa familia feliz se siente abrumado por la sensación de encontrarse frente a una colección de imágenes de perfectos extraños. Al pasar la última página del álbum queda una pregunta sostenida por decenas de sonrisas anónimas: ¿quién eres tú y qué sabes de nosotros, a quienes debes tu propia existencia?

Esta pregunta es la que hace necesario el análisis y redefinición del pasado, presente y futuro de la fotografía y el álbum familiar. Esta pregunta es el detonante de muchas de las obras que han surgido en los últimos años.

En los 90, de la mano de Shirin Neshat, comenzarán a aparecer también una serie de proyectos que comparten características comunes con las Egologías, pero en los que se dan unos matices especiales por ser sus autoras mujeres artistas provenientes de países no occidentales en vías de desarrollo o afroamericanas que han perdido toda posibilidad de recuperar sus raíces familiares, como es el caso de Maria Magdalena Campos-Pons⁴². Llegados a este punto podemos afirmar que la fotografía y el álbum familiar han perdido su papel de memoria personal para convertirse en huella de un pasado que busca en el Arte Narrativo un camino de retorno al propio ser.

42 MARÍA MAGDALENA CAMPOS PONS, de ancestros nigerianos, nació en Matanzas, Cuba, en 1959 y se trasladó a Estados Unidos en 1990. Sus instalaciones juxtaponen fotografía, pintura, film/video, performance y escultura para explorar un complejo mundo espiritual y cultural en búsqueda de sus raíces, de su identidad y su memoria: de su cordón umbilical (título de una de sus obras en la que parte de una imagen de su abuela para llegar hasta otra de ella misma).

BIBLIOGRAFIA

- Frizot**, Michel (Ed.). *A new history of photography*, Könemann, Köln, 1998.
- Hanson**, Norwood Russel *Observación y explicación. Guía de la filosofía de la ciencia*. Alianza Ed., Madrid, 1977.
- López Mondéjar**, Publio. *150 años de Fotografía en España*. Ed. Lundberg. Barcelona, 1999. 3ª Edición.
- Martí Font**, Josep M. *Introducció a la metodologia del disseny*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999.
- Pardo**, Rebeca. "Egologías: Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Posmodernidad". En *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz*, 4-6 de diciembre de 2005. Pg.217-226.
- René**, Pierre-Lin. "1850-1870 Aux origines de la photographie de famille", texto incluido en *L'Album de famille. Almanach des modes*, Catherine Ormen-Corpet (Ed.), Éditions Hazans, Paris, 1999.
- Sougez**, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*, Cuadernos Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Walther**, Ingo F. *ARTE del s. XX*, Editorial Taschen, Köln, 2001.
- Williams**, Charles. "The Meaning of Family Photographs". <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> (Visitado por última vez el 27/11/2006).

PÁGINAS WEB:

- Understanding The Family Album*: http://www.city-gallery.com/books/family_photo.html (Visitado por última vez el 27/11/2006)
- Una familia del s. XX*: <http://www.album-famille.net/> (Visitado por última vez el 27/11/2006)
- George Eastman House, International Museum of Photography and Film* (anuncios antiguos): <http://www.eastmanhouse.org/inc/collections/Kodak-collection.php> (Visitado por última vez el 27/11/2006)
- Kodak Girls* (anuncios en internet): <http://www.kodakgirl.com/kodakgirlsframe.htm> (Visitado por última vez el 27/11/2006)